Derrière les « modèles » amateurs de Robert Bresson : l'exemple de François Leterrier

Xavier Bittar

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/2312>

DOI : 10.4000/doublejeu.2312

ISSN : 2610-072X

Éditeur

Presses universitaires de Caen

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2018

Pagination : 13-23

ISBN : 978-2-84133-930-3

ISSN : 1762-0597

Référence électronique

Xavier Bittar, « Derrière les « modèles » amateurs de Robert Bresson : l'exemple de François Leterrier », *Double jeu* [En ligne], 15 | 2018, mis en ligne le 31 décembre 2019, consulté le 20 novembre 2020.

URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/2312> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/doublejeu.2312>

Double Jeu est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

DERRIÈRE LES « MODÈLES » AMATEURS DE ROBERT BRESSON : L'EXEMPLE DE FRANÇOIS LETERRIER

– À ces acteurs non professionnels, vous donnez peut-être le goût de devenir comédien ?

[R. B.] – Non, justement pas. Je donne le goût de ne pas devenir comédien¹.

Dans les années 1940 et 1950, le paysage cinématographique français est dominé par des acteurs professionnels aussi différents que Gérard Philipe, Michèle Morgan, Simone Signoret, ou Bourvil. André Bazin rappelait dès 1943 que « l'opinion de quelques malheureux journalistes ne pèse pas encore bien lourd contre le prestige de Fernandel »². C'est à cette période qu'un cinéaste, Robert Bresson, réalise ses premiers longs-métrages : il va recevoir un certain écho, en raison notamment de son utilisation revendiquée d'interprètes amateurs. Ce choix n'est cependant pas immédiat : il emploie dans ses premiers films des actrices qui ont déjà fait leurs preuves. Jany Holt et Mila Parély font partie du casting des *Anges du péché* (1943) ; Maria Casarès est l'interprète principale des *Dames du bois de Boulogne* (1945). On peut se demander s'il y a une adéquation entre ses premiers films à « plus-value littéraire » (Giraudoux, Cocteau) et le choix de comédiennes qui viennent – à l'instar de Jany Holt

-
1. « Propos de Robert Bresson : sténographie d'une conférence de presse », *Cahiers du cinéma*, n° 75, octobre 1957, p. 6, repris dans *Bresson par Bresson : entretiens (1943-1983)*, rassemblés par Mylène Bresson, Paris, Flammarion, 2013, p. 65.
 2. André Bazin, « Pour une critique cinématographique », *L'Écho des étudiants*, 11-18 décembre 1943, p. 3, repris dans *Le cinéma français de la Libération à la Nouvelle Vague*, Paris, Cahiers du cinéma (Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma), 1998, p. 283.

et de Maria Casarès – du théâtre³. Dans le *Journal d'un curé de campagne* qui est adapté de Bernanos, le statut de Claude Laydu qui joue le prêtre est ambigu : il avait alors peu d'expérience en tant que comédien et tentera tant bien que mal de continuer pendant une dizaine d'années.

Un condamné à mort s'est échappé est, de fait, le premier film dans lequel Bresson n'a recours à aucun acteur professionnel⁴. C'est en lisant *Le Figaro littéraire*⁵ à la fin de l'année 1954 que Bresson découvre le récit édifiant d'André Devigny, celui d'un militaire qui est parvenu à s'échapper pendant l'Occupation allemande, en 1943, de la prison de Montluc. L'adaptation cinématographique sera relativement rapide puisque le film sort sur les écrans français le 11 novembre 1956 sous le titre *Un condamné à mort s'est échappé, ou le Vent souffle où il veut*. Dans ce film, François Leterrier – étudiant en philosophie – incarne Devigny : ce sera sa seule expérience en tant qu'acteur. Peu après, il réalisera des films en tentant de s'inscrire dans l'exigence cinématographique du maître (*Les Mauvais Coups*, 1961 ; *Un roi sans divertissement*, 1963) avant de se tourner vers la réalisation de comédies grand public.

Si l'on dénombre peu de travaux sur *Un condamné à mort s'est échappé*, des sources existent, lesquelles explicitent les circonstances de ce film et éclairent le contexte de la rencontre entre le cinéaste et son acteur amateur. La presse de l'époque nous permettra en outre de cerner un « imaginaire culturel » des années 1950 autour de l'acteur non professionnel, dans une industrie fondée sur la fascination des vedettes. Nous questionnerons en particulier la médiatisation paradoxale de l'acteur amateur avant de nous interroger sur la préférence de Bresson pour le terme de « modèle ». Enfin, les nombreux témoignages de François Leterrier – ainsi que d'autres témoins de l'époque – et certaines scènes récurrentes du film nous renverront à la question du « non-jeu » de l'acteur amateur.

LA RENCONTRE DU CINÉASTE AVEC SON ACTEUR

Il faudrait, dans un premier temps, nuancer l'image de l'acteur amateur vierge, qui ne demanderait qu'à être modelé par le maître. Il ne s'agit pas – dans l'« économie bressonienne » – de trouver des comédiens dans

-
3. Le théâtre est d'ailleurs encore fortement lié au cinéma comme en témoigne la rubrique culture du *Figaro* intitulée « Sur la scène, sur l'écran », qui perdurera pendant plusieurs années.
 4. Roland Monod, qui incarne le Pasteur, poursuivra néanmoins dans cette voie.
 5. Le récit intégral, sous-titré « Les leçons de l'énergie », paraît sur deux semaines les 20 et 27 novembre 1954. Il est précisé que le récit de Devigny fait suite à une sollicitation du quotidien : « Un condamné à mort s'est échappé, récit d'une évasion par André Devigny », *Le Figaro littéraire*, 20 novembre 1954, p. 1.

la rue, comme cela s'était produit dans le néoréalisme italien, du moins au début. Pour Jacques Kébadian⁶, « on allait parfois en tâtonnant, on regardait des photos, on en parlait à des amis qui en parlaient à d'autres... avant d'organiser la rencontre »⁷. En 2010, François Leterrier relate assez précisément sa rencontre avec Bresson :

Je venais de finir mon service militaire qui à l'époque durait deux ans et je voulais travailler dans le cinéma, j'avais l'intention de travailler comme scénariste [...]. Et des amis à moi m'ont envoyé voir un producteur qui s'appelait Jean Thuillier⁸, c'était lui qui produisait le film *Un condamné à mort s'est échappé*. Il me dit que Bresson cherchait quelqu'un. Je n'avais jamais eu l'envie d'être comédien ou de jouer dans un film [...]⁹.

Leterrier rencontre Bresson quatre ou cinq fois, dans son appartement de l'île Saint-Louis, et le cinéaste lui fait lire plusieurs textes, en particulier un texte issu des *Dames du bois de Boulogne*, ainsi qu'un texte des *Anges du péché*, adapté de Jean Giraudoux. Dans un article pour *La Nef*, Leterrier évoque un autre essai dans un studio : « déguisé en condamné à mort, chemise sans col et pantalon crasseux, il fallait dire sur le ton de Claude Laydu quelques répliques des *Anges du péché* »¹⁰. Cet essai fut d'ailleurs filmé¹¹ :

Quelques jours plus tard, dans la minuscule salle de projection, il fallait voir les résultats. L'écartèlement est toujours douloureux. [...] Et le soir, Bresson me téléphonait qu'il était ravi et qu'on commencerait dans quelques semaines¹².

Des années plus tard, François Leterrier se demandera si le texte lu revêtait une telle importance pour le cinéaste : « ce [que Bresson] cherchait,

-
6. Kébadian rencontre Bresson en 1963 et deviendra son assistant entre 1965 et 1969.
 7. Jacques Kébadian, « Éloge de la sensation », *Cahiers du cinéma*, supplément « Hommage à Robert Bresson », n° 543, février 2000, p. 18. Kébadian fait allusion aux films *Au hasard Balthazar* (1966) et *Mouchette* (1967).
 8. D'après Gilbert Gez, c'est en déposant un scénario chez Jean Thuillier, le producteur de Bresson, que la mise en relation entre l'acteur et le cinéaste a eu lieu. Gilbert Gez, « François Leterrier : je suis un obstiné », *Arts*, 18 janvier 1961, p. 7.
 9. Pierre-Henri Gibert (réal.), *L'Essence des formes : Robert Bresson déforme les sens*, supplément à l'édition DVD d'*Un condamné à mort s'est échappé, ou le Vent souffle où il veut*, Gaumont, 2010.
 10. François Leterrier, « Philosophe de métier, vedette de fortune », *La Nef*, n° 6, décembre 1956, p. 47.
 11. L'apprenti comédien « jouait le rôle d'une bonne sœur » tandis que Bresson jouait celui de la mère supérieure : Isabelle Rabineau (prod.), « Les modèles de Robert Bresson », *France Culture* [*Les mardis du cinéma*], 1^{re} diffusion : 26 septembre 1995, Institut national de l'audiovisuel.
 12. François Leterrier, « Philosophe de métier... », p. 48.

c'était de voir si je pourrais le dire comme il voulait qu'on le dise, quel que soit le texte »¹³. Ce texte (le passage où Sœur Anne-Marie dit à Sœur Dominique qu'un peu de poussière sur une âme est une offense plus grande pour Dieu qu'un peu de poussière sur un meuble¹⁴) s'avère être un dialogue que Bresson réutilise systématiquement dans ses futures rencontres avec les comédiens¹⁵. Il permet de se rendre compte à la fois du rapport ambigu de Bresson à la Chrétienté qui le poursuivra toute sa vie (la figure de Dieu qui est « réintégrée » dans le quotidien était également le sujet implicite du *Journal d'un curé de campagne*) et de la place de l'acteur dans l'incarnation de cette ambiguïté : André Bazin écrivait ainsi que le visage chez Bresson « n'est que l'empreinte privilégiée de l'être, la trace la plus lisible de l'âme »¹⁶. Le cinéaste ne cherche pas chez l'acteur amateur à capter une hypothétique « authenticité » du quotidien ; ce qui l'intéresse c'est l'accès – par le biais de l'acteur – au monde de la spiritualité.

MÉDIATISATION D'UN ACTEUR INCONNU

À la lecture de la presse de l'époque, on a l'impression qu'elle met sur le devant de la scène – avec quelques réserves – un acteur inconnu. Ainsi *Combat* titre-t-il : « Seuls les amateurs jouent pour Bresson dans le film le plus sincère de l'année »¹⁷. Ce court article ne cite pas le nom de l'acteur principal : une photographie montre le corps entier de Leterrier couché sur le lit de la cellule avec le visage en sang. *Le Figaro* ne dévoile pas non plus le nom de François Leterrier pendant le tournage du film. La première photographie – qui montre François Leterrier tenant une cuillère, élément décisif de son évasion – est quasiment centrée sur la page « Sur la scène, sur l'écran », ce qui donne à Leterrier la même importance qu'un acteur connu¹⁸. Dans la seconde photographie, Robert Bresson a la main posée sur l'épaule de son comédien. La légende indique :

13. Isabelle Rabineau (prod.), « Les modèles... ».

14. Jean Giraudoux, *Le Film de Béthanie*, texte des *Anges du péché, d'après le scénario original de Robert Bresson*, 2^e éd., Paris, Gallimard (Synops), 2006, p. 124-125.

15. C'est le même texte que liron par la suite Marika Green pour le film *Pickpocket* et Anne Wiazemsky pour *Au hasard Balthazar*.

16. André Bazin, « Le *Journal d'un curé de campagne* et la stylistique de Robert Bresson », *Cahiers du cinéma*, n° 3, juin 1951, p. 13, repris dans *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Cerf (7^e Art), 1994, p. 116.

17. Jean Pelleautier, « Seuls les amateurs jouent pour Bresson dans le film le plus sincère de l'année », *Combat*, 22 juin 1956, p. 2.

18. Cette rubrique mettait habituellement en valeur – à travers les photographies – des acteurs ou des actrices célèbres comme Sophia Loren ou Michèle Morgan.

Pour une fois, nous ne révélerons pas le nom de l'acteur qui figure ci-dessus et ci-contre auprès de Bresson : ainsi le souhaite le célèbre cinéaste qui veut réaliser avec des visages anonymes un film où ne comptent que l'expression des sentiments et des volontés et les gestes d'une évasion périlleuse¹⁹.

Cette règle tacite et vertueuse de ne pas dévoiler le nom de l'acteur n'est pas suivie par les autres quotidiens. *Paris-press*, *L'intransigeant*, le 7 juin 1956, titre : « En cherchant un inconnu, Bresson a trouvé un nouveau Gérard Philipe »²⁰. Il s'agit, contrairement à l'exemple précédent, de ramener l'inconnu à l'identifiable. L'article précise qu'« un inconnu en est la vedette »²¹, avant de le présenter nommément comme un étudiant de vingt-sept ans qui prépare l'agrégation de philosophie. Enfin, la légende de la photographie indique : « François Leterrier, vedette malgré lui ». Le choix – radical – de Bresson devient un argument de promotion du film. Un des sous-titres d'un article de *L'Aurore* participe de cette mise en lumière contradictoire : « aux vedettes, il a préféré des visages inconnus »²². Claude Brulé, dans *Paris-press*, *L'intransigeant*, met en évidence la contradiction entre vedettes et inconnus en écrivant que le héros du film est « admirablement incarné par un grand acteur inconnu » et qu'il n'y a « plus de vedettes, plus de caméra, plus de projecteurs »²³.

Parmi la presse spécialisée de cinéma, *Radio Cinéma Télévision* avait l'habitude de mettre également actrices et acteurs confirmés en couverture comme Alec Guinness, Simone Signoret ou Audrey Hepburn. Et si le magazine consacre plusieurs pages au film de Bresson lors de sa sortie en novembre 1956, il semble qu'un acteur inconnu n'ait jamais eu droit à la couverture²⁴. Claude-Marie Trémois porte un jugement négatif sur le film en trouvant que le comédien amateur échoue à incarner son rôle :

Bresson, qui considère de son propre aveu que réaliser un film c'est mettre patiemment au jour et pour sa propre surprise, l'essentiel qui gît caché au fond de son interprète (et c'est pourquoi il préféra cette fois

19. « Sur la scène, sur l'écran », *Le Figaro*, 4 juin 1956, p. 10.

20. Christian Bretagne, « En cherchant un inconnu, Bresson a trouvé un nouveau Gérard Philipe », *Paris-press*, *L'intransigeant*, 7 juin 1956, p. 8.

21. *Ibid.*

22. Yves Salgues, « L'homme mystère du cinéma : Bresson choisit le week-end pour faire évader son condamné à mort », *L'Aurore*, 9 novembre 1956, p. 4.

23. Claude Brulé, « Un Condamné à mort s'est échappé », *Paris-press*, *L'intransigeant*, 14 novembre 1956.

24. Ce sont Claire Maffei et Roger Pigaut qui ont été choisis pour la couverture. Ils sont crédités pour le film *La Plus Belle des vies* de Claude Vermorel : *Radio Cinéma Télévision*, n° 358, 25 novembre 1956.

utiliser des acteurs non professionnels), Bresson aurait fait lui-même cette triste découverte : son interprète n'était pas de taille à supporter pareil dépouillement²⁵.

Ce jugement négatif du « non-jeu » de l'acteur se retrouve dans la presse non spécialisée : O'Picratt du *Canard enchaîné* écrit que ces non-professionnels « parlent sur un ton monocorde, que prendraient peut-être leurs personnages dans la réalité mais qui nous communiquent mal l'émotion qu'ils éprouvent »²⁶. Si François Truffaut avait pressenti, dès l'année de la sortie d'*Un condamné à mort*, que le jeu de François Leterrier s'imposerait « avec plus de force encore [que celui de Claude Laydu], grâce au décalage, car le temps, ne l'oublions pas, travaille toujours pour Bresson »²⁷, une vive critique des acteurs amateurs continuera cependant à chaque sortie des films de Robert Bresson. Pour l'écrivain Paul Morand, « fuyant les poncifs du professionnel, de l'acteur, Bresson ne fait qu'y substituer les défauts de l'amateur : mauvaise prononciation, voix mal placée [...] »²⁸. Dans l'ensemble, les critiques refusent une expérience qui va à l'encontre du jeu dominant et où, comme le dira avec subtilité Philippe Arnaud, les personnages « sont substitués par des êtres réels qui sont en quelque sorte très largement rincés ou dénoyautés d'une bonne part de la psychologie classique [...] »²⁹.

LE MODÈLE ET L'ACTEUR AMATEUR

Vincent Amiel remarque que « c'est au cinéaste Robert Bresson que l'on doit la conception de l'acteur comme "modèle" »³⁰. Cette réflexion est cependant le fruit d'un long cheminement de la part du cinéaste. Au début des années 1950, on se rend compte à la lecture de certains entretiens que Robert Bresson n'est pas satisfait par le terme d'acteur qu'il associe péjorativement au monde du théâtre. À la sortie du *Journal d'un curé de*

25. Claude-Marie Trémois, « Un héros qui n'est ni de chair ni de sang », *Radio Cinéma Télévision*, n° 358, 25 novembre 1956, p. 40.

26. O'Picratt, « *Un condamné à mort s'est échappé* », *Le Canard enchaîné*, 21 novembre 1956, p. 4.

27. François Truffaut, « *Un condamné à mort s'est échappé* va-t-il influencer le cinéma français ? », *Arts*, 5 décembre 1956, p. 3.

28. Paul Morand, *Correspondance*, t. II : 1961-1963, Paris, Gallimard, 2015, p. 736 [lettre à Jacques Chardonne, 18 mars 1963].

29. Philippe Arnaud, « Bresson ou l'art du cinématographe », Jacques Munier (prod.), *France Culture [Les mardis du cinéma]*, 1^{re} diffusion : 17 mai 1988, Institut national de l'audio-visuel.

30. Vincent Amiel, « Modèle », in *Dictionnaire critique de l'acteur : théâtre et cinéma*, Vincent Amiel et al. (dir.), Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012, p. 153.

campagne, il oppose par exemple « l'acteur-créateur » à « l'acteur-acteur » et ébauche une nouvelle conception de l'acteur en utilisant, peut-être pour la première fois, la notion de « modèle » :

L'acteur amateur ou novice, moins conscient de soi, plus naïf, plus droit et aussi plus patient, se prêtera avec beaucoup plus de complaisance à cette épreuve. On voit que cette conception de l'acteur de cinéma, qui est très loin de la conception habituelle de l'acteur de théâtre, offre des analogies avec l'idée qu'on pourrait se faire du modèle d'un sculpteur ou d'un peintre³¹.

Ce qui intéresse Bresson dans le jeu d'un comédien inexpérimenté, ce sont les « expressions inattendues, mystérieuses, qui servaient [son] dessein » et « la vérité sans l'artifice du talent appris »³². Le fait de n'utiliser ses comédiens qu'une seule fois³³, « comme un rêve de personnage pur, qui naît et disparaît avec le film »³⁴, provoque une incompréhension de la part de Jany Holt ; la comédienne regrette le choix de Bresson de ne plus travailler avec des acteurs professionnels avant de lancer un définitif « il nous hait »³⁵. La lecture des *Notes sur le cinématographe* confirme le divorce entre comédiens professionnels et amateurs quand, par exemple, le cinéaste écrit que le *star-system* propose « les mêmes visages impossibles à croire »³⁶. C'est dans ce livre que Bresson utilise définitivement le terme de « modèle »³⁷ qui semble être par essence un amateur. À la même période, Bresson affine le concept du « modèle » lié à la peinture en expliquant : « j'élimine la pose, parce que je ne veux pas qu'ils posent justement : je veux qu'ils soient intacts, vierges et qu'ils me donnent de l'inconnu »³⁸. Loin de l'image d'un cinéaste obsédé par une volonté de maîtrise absolue, se dessine ici une recherche de l'inattendu qui ne pourrait être transmise – dans le cas du système bressonien – que par l'amateur.

31. « Comme j'écirais un poème », *Hommage à Bernanos* [extrait], Centre catholique des intellectuels français, Paris, université de la Sorbonne, 12 mars 1951, repris dans *Bresson par Bresson...*, p. 57.

32. Jean de Baroncelli, « « Je n'ai rien à vous dire... » nous dit Robert Bresson », *Le Monde*, 8 novembre 1956, p. 12.

33. François Truffaut rapporte que Leterrier s'était engagé par contrat à ne pas tourner dans d'autres films : François Truffaut, « Bresson tourne *Un condamné à mort s'est échappé* », *Arts*, 27 juin 1956, p. 5.

34. Jacqueline Nacache, « Non-professionnel », in *Dictionnaire critique de l'acteur...*, p. 161.

35. Isabelle Rabineau (prod.), « Les modèles... ». Jany Holt nuance cependant la violence de son propos en ajoutant : « on n'est pas vexé parce que c'est lui ».

36. Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, 2^e éd., Paris, Gallimard, 1988, p. 107.

37. La délimitation du livre par périodes semble cependant indiquer qu'il avait intégré ce terme depuis les années 1950.

38. *Le Masque et la Plume*, France Inter, 22 mars 1975, repris dans *Bresson par Bresson...*, p. 303.

UN NON-JEU PARADOXAL

Ce que François Leterrier retient de Robert Bresson dans les premiers témoignages à propos de son expérience peut paraître – à première vue – paradoxal : « Rien ne vaut un vrai menuisier pour incarner un menuisier. Apprenez donc d'abord le métier, prenez le rabot, la gouge et travaillez »³⁹. Or ce travail d'immersion⁴⁰ semble proche à certains égards des méthodes de l'Actors Studio. Michel Cieutat rappelle que tous les acteurs issus de la formation américaine « commençaient par s'informer sur le milieu socio-professionnel de leurs personnages »⁴¹. De ce point de vue, il est troublant de voir qu'un autre modèle amateur – Martin LaSalle – s'était formé avec Lee Strasberg à New York pendant quatre années juste après l'expérience de *Pickpocket* :

Ça m'a marqué beaucoup la discipline et le travail de Bresson et puis en même temps la discipline aussi et le travail de l'Actors Studio qui était très spécial, un travail sensoriel avec des exercices sensoriels, une certaine façon de [ne] pas faire des clichés, une certaine intensité qui était bressonienne... J'ai mélangé un peu les deux méthodes⁴²...

Malgré l'apparente opposition entre le « système » Bresson et la Méthode de l'Actors Studio⁴³, on peut voir des similitudes dans les objectifs recherchés par les deux « formations ». LaSalle ajoute que les moments chez Bresson « où on avait le regard en bas et où on soulevait le regard » créaient également un personnage. Leterrier décrit de la même façon le travail avec Bresson :

Bresson ne donnait aucune indication de sentiment ou de ressenti de quelque chose. Il s'agissait d'aller de là à là, de regarder là et là. Et on recommençait jusqu'à ce que pour lui ça soit exactement le mouvement qu'il attendait. Mais jamais il [ne] m'a dit : « là il est en colère, là il est triste... »⁴⁴.

-
39. François Leterrier, « En prison avec Robert Bresson », *L'Express*, 21 septembre 1956, p. 13.
 40. Claude Laydu racontera également s'être promené « habillé en curé » pour s'imprégner de son rôle dans le *Journal d'un curé de campagne* : Isabelle Rabineau (prod.), « Les modèles... ».
 41. Michel Cieutat, « De la Méthode : origines et conséquences », in *La direction d'acteur au cinéma*, N. T. Binh (dir.), Paris, L'Harmattan (Études théâtrales ; 35), 2006, p. 63.
 42. Babette Mangolte (réal.), *Les Modèles de « Pickpocket »*, 2003, compléments à l'édition DVD de *Pickpocket*, MK2 Éditions, 2005.
 43. Christian Viviani évoque en complément d'un « sur-jeu » généralement associé à l'Actors Studio, un « sous-jeu » personifié par exemple par l'acteur Robert Redford dans *Jeremiah Johnson* : Christian Viviani, *Le magique et le vrai : l'acteur de cinéma, sujet et objet*, Aix-en-Provence, Rouge profond (Raccords), 2015, p. 160-165.
 44. Pierre-Henri Gibert (réal.), *L'Essence des formes...*

Leterrier témoigne à de nombreuses reprises à la fois d'un grand respect pour le cinéaste mais également d'une certaine incompréhension. En voyant sur le plateau les réactions des techniciens du film, les « sourires des machinistes chevronnés, [les] haussements d'épaules des techniciens »⁴⁵, il voyait par exemple qu'« un tel supplice n'est pas de mise habituelle au cinéma »⁴⁶ et se disait « excédé d'avoir à recommencer le même geste pour la trentième fois »⁴⁷. Plus récemment, il écrit :

J'en suis sorti en maudissant Bresson, dont pourtant j'admire les films, de m'avoir traité comme un simple pion dans son jeu, de m'avoir utilisé pour parvenir à ses fins, si nobles soient-elles⁴⁸.

La présence de Roland Monod, un étudiant en théologie qui joue le rôle du Pasteur dans le film, donne lieu à de courts moments d'interaction avec le personnage principal lors des scènes récurrentes aux lavabos. Dans la première scène, les protagonistes (Fontaine et Hebrard⁴⁹) semblent se conformer à une « gestuelle du crédible »⁵⁰ – se laver le visage – à l'intérieur même de la diégèse. Devant les Allemands, il ne faut pas *avoir l'air* de parler au risque d'être sèchement rappelé à l'ordre. Le Pasteur se présente à Fontaine lors de la deuxième scène en lui disant qu'il n'a rien pu emporter. On voit ensuite Fontaine en plan rapproché, un très léger mouvement de sa tête qui se redresse trahit sa surprise : « rien ? ». Surtout, la vraisemblance des situations des premières scènes – l'aspect coercitif de la prison – n'a plus la même importance lors des scènes suivantes. Une autre scène⁵¹ montre par exemple le Pasteur et Fontaine qui entament un dialogue sans même se laver le visage. Face à cette diminution de la « gestuelle du crédible », il ne subsiste plus que deux éléments essentiels de la composante actorale : la voix et le regard. La voix est d'abord une voix off qui décrit sans affect les conditions de détention du prisonnier. Il faut attendre la promenade⁵² de

45. François Leterrier, « Philosophe de métier... », p. 48.

46. *Ibid.*

47. François Leterrier, « En prison... », p. 13.

48. François Leterrier, « *Un condamné à mort s'est échappé ou Le Vent souffle où il veut* », in *Le cinématographe de Robert Bresson*, ouvrage conçu à l'occasion de la rétrospective intégrale de Robert Bresson, XII^e Festival international du film de Tokyo, Tokyo, International Foundation for Promotion of Screen Image Culture – Institut franco-japonais, 1999, p. 49.

49. Ce personnage était incarné par Jean-Paul Delhumeau, un dessinateur graveur.

50. Voir Christian Viviani, *Le magique et le vrai...*, p. 26-32.

51. Quand le Pasteur donne à Fontaine un extrait du « Nicodème » sur un bout de papier (49:30).

52. À partir de 8:20.

l'un des prisonniers dans la cour pour voir et entendre des mots sortir de la bouche de Fontaine. Après avoir décliné son nom, il demande à Terry : « peut-on correspondre avec l'extérieur ». Cette dernière phrase marque une constante chez Bresson : même si c'est une question, l'intonation ne monte pas en fin de phrase. On retrouve ici les remarques rapportées par Roland Monod : « l'acteur au cinéma doit se contenter de dire son texte. [...] Ne rien jouer, ne rien expliquer »⁵³. Les regards des acteurs sont évidemment très travaillés : Leterrier lance régulièrement des regards fixes, « directs comme ceux d'un oiseau de proie »⁵⁴, souvent dirigés vers un point précis. Dans l'une des scènes aux lavabos, face à Hebrard qui lui explique qu'« il faut s'occuper, écrire », Fontaine marque une courte pause avant de laisser percevoir dans son regard de l'étonnement et du défi. Lors d'une autre scène, face au Pasteur qui demande à Fontaine où se trouve Orsini, le Lieutenant regarde simplement vers le haut pour lui signifier que celui-ci tente de s'échapper. Une gestuelle minimale prend donc en charge un dialogue qui s'avérerait inutile et renforce la dimension corporelle brute des modèles bressoniens.

La voix sans émotion apparente et les micro-mouvements des amateurs d'*Un condamné à mort* suscitent souvent l'incompréhension, de la critique comme des techniciens et de l'acteur sur le film. Le malaise de François Leterrier relatant son expérience de « modèle » est, de ce point de vue, similaire à celui de la critique : rien de plus déroutant que de faire l'expérience d'une présence physique et sensible brute, qui efface les cadres rassurants de la signification. Cela expliquerait pourquoi le « non-jeu » des modèles semble résister à l'analyse actorale même si les regards et les voix sont traités quasiment de la même façon jusqu'au dernier film de Bresson, *L'Argent* (1983). Le cinéaste ne recherchait ni une vérité de l'acteur amateur qui découlerait de son ancrage dans un milieu social particulier⁵⁵, ni une spontanéité qu'André Téchiné qualifiera de « mythe »⁵⁶. Si l'on ne peut pas parler d'école bressonienne, son approche a semble-t-il eu une influence qui ne s'est pas réduite aux amateurs : des cinéastes contemporains, à l'instar d'un Alexandre Sokourov, envisageront leurs acteurs comme une *pure* proposition physique et vocale.

53. Roland Monod, « En travaillant avec Robert Bresson », *Cahiers du cinéma*, n° 64, novembre 1956, p. 18.

54. François Truffaut, « *Un condamné à mort s'est échappé* va-t-il influencer... », p. 3.

55. C'est une interprétation qui a eu cours dans la presse lors la présentation de *L'Humanité* (Bruno Dumont) à Cannes en 1999 et du « scandale » qui a suivi avec les prix d'interprétation remis à des acteurs non professionnels.

56. Béatrice Vallaeys, « Faut-il faire une scène aux acteurs amateurs ? », *Libération*, 3 juin 1999, p. 34-35.

Il est également troublant de voir que la rencontre des acteurs amateurs avec Bresson déborde le cadre du film. Pierre Leymarie – qui avait joué quasiment par hasard dans *Pickpocket* et qui ne se destinait pas à être acteur – aura une vie professionnelle en dehors du cinéma : il deviendra chef d'un laboratoire de recherche de génétique. Dans la partie du documentaire qui lui est consacrée, la réalisatrice Babette Mangolte commente l'évolution de son travail qui pourrait être à l'image de sa vie : « ça fait longtemps qu'il ne travaille plus de ses mains et qu'il passe tout son temps à s'informer »⁵⁷. Au risque de certains raccourcis, comment ne pas voir un lien ténu entre sa rencontre avec Bresson et ses recherches scientifiques sur l'humain ? Martin LaSalle partira à New York puis à Mexico juste après *Pickpocket* et indiquera avoir mis une quinzaine d'années à se remettre de cette expérience : « la prédestination d'être dans un film de Bresson vous influence dans la vie »⁵⁸. Les acteurs amateurs témoignent chacun à leur façon de la rupture que Bresson a provoquée dans leur vie. Le cinéaste agit comme un révélateur : il a vu dans ces amateurs une vérité de leur être qu'ils semblaient ignorer eux-mêmes.

XAVIER BITTAR
UNIVERSITÉ PARIS NANTERRE

57. Babette Mangolte (réal.), *Les Modèles de « Pickpocket »*.

58. *Ibid.*